

DOI 10.15826/izv2.2019.21.1.011

УДК 821.161.1-2 Пулинович + 808.1 +
+ 801.73 + 314.6 + 316.346.2

Н. А. Купина

Уральский федеральный университет
Екатеринбург, Россия

ПЬЕСЫ ЯРОСЛАВЫ ПУЛИНОВИЧ: ТЕМА СЕМЬИ И ЖЕНСКИЕ ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ ТИПАЖИ*

В статье анализируются тексты пьес Ярославы Пулинович (2017), в которых достоверно воспроизводится языковое существование современного российского города. Отмечается, что индивидуальный стиль Пулинович развивается в направлении от лингвистического натурализма, свойственного эстетической конвенции уральской школы драматургии, к лингвистическому реализму. В ходе анализа установлено, что лексическая парадигма, включающая номинации *дом, квартира, комната*, поддерживает тему семьи. Предмет исследования — ремарка как текст в тексте, реплика, монолог, кооперативный и конфликтный диалог. Лингвостилистическая и аксиологическая интерпретация речевых партий персонажей позволяет реализовать цель исследования — выявление особенностей речевого быта семьи, репродуцированного в текстах. Особая задача — характеристика женских лингвокультурных типажей, формирование и развитие которых обусловлено ролевыми правами и обязанностями, установленными в семье — полной и неполной. Выделяются средства создания открытости, доверительности межличностного общения; систематизируются речевые жанры, автоматическое воспроизведение которых приводит к рутинности повседневной коммуникации. Предлагается функционально направленная трактовка внутрисемейных табу, вербализованных запретов, наставлений, жалоб-упреков, уверений в превосходстве, уничижительных оценок. Эгоцентризм, ставший причиной нравственной деградации, — примета типажа девочки-подростка, сконцентрированной на идее личного превосходства. Способностью к неординарным поступкам, стремлением к личной свободе отмечено конструирование типажа образованной молодой женщины, долгое время выстраивающей жизнь по модели, разработанной матерью. Речевая репрезентация модальности долженствования маркирует лингвокультурный типаж матери, вынужденной самостоятельно воспитывать дочь. Разработанная Пулинович аксиологическая диагностика ломки гендерных стереотипов приобретает не только эстетическую, но и социокультурную значимость.

Ключевые слова: аксиологический выбор; гендерный стереотип; лингвокультурный типаж; речевое межличностное взаимодействие; семья; ценности; эстетическая конвенция.

*Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00382/18 «Речевой быт семьи: аксиологическая реальность и методы исследования (на материале живой речи уральского города)».

© Купина Н. А., 2019

Ц и т и р о в а н и е: *Купина Н. А.* Пьесы Ярославы Пулинович: тема семьи и женские лингвокультурные типажи // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2019. Т. 21. № 1 (184). С. 155–171.

Поступила в редакцию 21.09.2018

Принята к печати 23.01.2019

Natalia A. Kupina

Ural Federal University

Yekaterinburg, Russia

YAROSLAVA PULINOVICH'S PLAYS: THE THEME OF FAMILY AND FEMALE LINGUOCULTURAL TYPES

The author analyses Yaroslava Pulinovich's plays (2017), which authentically reproduce the linguistic existence of the modern Russian city. It is noted that Pulinovich's individual style evolves from the linguistic naturalism inherent in the aesthetic convention of the Ural school of dramatic art to linguistic realism. Analysis of her texts demonstrates that the lexical paradigm, including the nominations *house*, *apartment*, and *room*, supports the theme of family. The subject of the research are stage directions as a text within a text, cues, monologues, and cooperative and conflict dialogues. A linguo-stylistic and axiological interpretation of speech roles of characters allows the author to reach the goal of the research, i.e. reveal the features of conversational family life reproduced in texts. A special task is to characterise the female linguistic culture types, whose formation and development are determined by role rights and duties within a two-parent or a one-parent family. The author singles out means for creating openness and trusting interpersonal communication; she also systematises speech genres, whose automatic reproduction leads to the routine of everyday communication. The author offers a functional explanation of family taboos, verbalised prohibitions, instructions, complaints and recriminations, assurances of superiority, and disparaging evaluations. Egocentrism causing moral degradation is a typical characteristic of a teenage girl concentrated on the idea of personal superiority. The ability for extraordinary actions and need for personal freedom mark the construction of the type of an educated young woman who has been building her life according to the model developed by her mother for a long time. Speech representation of the modality of obligation marks the linguocultural mother type having to bring up her daughter on her own. Pulinovich's axiological diagnostics of breaking gender stereotypes acquires not only aesthetic, but also social and cultural significance.

Key words: axiological choice; individual style; gender stereotype; linguocultural type; speech interpersonal interaction; family; values; aesthetic convention.

Acknowledgements

The work was supported by *Russian Foundation for Basic Research* in the framework of research project 18-012-00382/18 "The Speech Life of Family: Axiological Reality and Research Methods (with Reference to the Living Speech of a Ural City)".

Citation: Kupina, N. A. (2019). P'esy Yaroslavy Pulinovich: tema sem'i i zhenskie lingvokul'turnye tipazhi [Yaroslava Pulinovich's Plays: The Theme of Family and Female Linguocultural Types]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 21, 1 (184), 155–171.

Submitted on 21 September, 2018

Accepted on 23 January, 2019

Предварительные замечания

Характеризуя особенности развития отечественной драматургии «новой волны», П. Руднев отмечает: «По сути, авторская школа драматургии в России одна — в Екатеринбурге у Николая Коляды» [Руднев, с. 234]. Действительно, известный драматург, режиссер, актер Николай Владимирович Коляда воспитал плеяду молодых авторов. Регулярно публикуются сборники пьес драматургов Урала: «Арабески» (2000) — 6 авторов, «Нулевой километр» (2004) — 10 авторов, «За линией» (2008) — 11 авторов, «Первый хлеб» (2018, кн. 1) — 11 авторов.

Важно, что женщинами-драматургами (в сборнике «Арабески» опубликованы пьесы четырех женщин; в сборнике «Первый хлеб» — пьесы шести женщин) последовательно развивается «женская тема», включенная в эпоху «социального перелома» [Руднев, с. 435, 438].

Апробированные под руководством мастера художественные практики сложились в эстетическую конвенцию. Специальный анализ пьес молодых авторов как единого свертхтекста [Купина] позволил установить общие для уральской школы драматургии художественные принципы: типовой хронотоп (погружение действия в пространственный мир современного провинциального города); изображение персонажей, не имеющих одобряемого социального статуса; лингвистический натурализм, предполагающий использование языка как готового сырья, служащего основой для репродукции «жаргонизированного просторечия» [Крысин, с. 53], удаленного от литературного центра.

В последние годы наблюдается творческая эволюция: формирование идиостилей отдельных драматургов [см.: Богаев; Сигарев; Пулинович]. Обязательным остается условие погружения автора пьес в социальную среду. В то же время в составе действующих лиц всё чаще оказываются люди образованные, а речевое портретирование осуществляется реалистически, с учетом статусно-ролевых характеристик персонажа. В качестве базового языкового материала привлекается разговорно-литературная речь, которая обрабатывается, а не копируется. Экспрессивные средства нелитературных подсистем языка включаются в реплики персонажей по типу вкрапления. В направлении от лингвистического натурализма к лингвистическому реализму происходит становление индивидуального стиля Ярославы Пулинович, пьесы которой анализируются в настоящей статье. Развивая женскую линию постсоветской драматургии, Пулинович не порывает с основами эстетической конвенции, сформировавшей ее как носителя новой драматургической эстетики: сценического языка и видения «драматического

конфликта», «репрезентации современного сознания в тексте» [Боймерс, Липовецкий, с. 12]. В то же время для ее идиостиля «не характерны уральская мрачность, уральский пессимизм и натурализм, ставшие одними из атрибутов свердловской драматургической школы. Пулинович свежа и позитивна, ей одинаково свойственны наивность и мудрость в выводах» [Руднев, с. 435].

В статье реализованы методы собственно стилистической и лингвоаксиологической интерпретации текстового материала (ремарок, монологов, диалогов). Лингвоаксиологический подход предполагает синтез социолингвистического, психолингвистического, коммуникативно-прагматического, культурологического аспектов исследования [Лингвистика и аксиология]. Он направлен на выявление аксиологического содержания вербальных единиц (от слова до текста). Координация двух отмеченных подходов позволяет реализовать целевую установку исследования, связанную с выявлением женских лингвокультурных типажей, формирование и развитие которых в значительной мере обусловлено особенностями внутрисемейного речевого общения.

Хронотоп

В текстах пьес Пулинович хронотоп задан конвенционально: современный город в границах актуального текущего времени. Обобщенный образ открытого российского пространства сквозь призму мировидения героини формируется в ремарке, которая выступает как текст в тексте. Концептуальную функцию выполняет метафора дороги:

Мария едет в электричке. За окном — поля, покосившиеся дома, беспросветные маленькие города, супермаркеты, переделанные из клубов и больницы, и дорога, дорога, дорога.... В общем, Россия. Мария смотрит в окно. Механический голос объявляет: «Следующая станция — тридцать пятый километр». Мария встает и выходит. Вышедшие вместе с ней пассажиры быстро растворяются в утреннем тумане. Мария остается одна. Она идет, сама не зная куда, и выходит в чистое поле. Мария бредет по полю одна-одинешенька... («Тот самый день», с. 182)¹.

Обозначения внутригородского пространства сочетаются с прямыми и косвенными сигналами психологического состояния персонажа. Включенные в синтаксически однородные ряды эпитеты усиливают экспрессивный эффект: *Мария идет по улице. Грустная и отчаявшаяся* (Там же, с. 174). Ср.: *По площади медленно идет Маша — молодая, высокая, статная, чем-то расстроенная, погруженная в себя* («Как я стал», с. 37). «Говорящие» детали обстановочного контекста, а также цепочка метафор оттеняют погружение персонажа, независимо от гендерной принадлежности, в мир внутренних переживаний, мотивируют острую потребность в доверительном межличностном общении:

¹ Извлечения из текстов приводятся по источнику [Пулинович], с сохранением авторской орфографии и пунктуации; в круглых скобках указываются названия пьес и номера страниц.

С л а в а поднимается по лестнице «хрущевки». Он поднимается, ничего не видя и не слыша, он поднимается, потому что ему надо куда-то идти. Он весь в какой-то вате сейчас, в каком-то мареве, крошеве, и если вы попросите у него закурить, и если вы спросите у него, какой сегодня день, он, скорее всего ничего вам не ответит, или промямлит что-то невнятное и пойдет дальше, потому что надо куда-то идти. Славе сейчас просто жизненно необходимо туда, где жизнь, где спросят, и он ответит невпопад, где что-то происходит обычно, где что-то по устоявшемуся жизненному кругу. И вот Слава, наш герой тридцати девяти лет, поднимается на пятый этаж и звонит в какую-то дверь. А дверь открывает его старый друг Д и м а... («Сомнамбулизм», с. 185).

Отдельные локусы внутригородского пространства позволяют составить представление о характере времяпрепровождения горожан — представителей разных социальных групп: *маленький тесный ресторан; пивная* («Хор Харона», с. 88, 98). Ср.: *Бар, довольно известный в городе. Много народу. Люди, в основном все-таки мужчины лет сорока-пятидесяти, сидят, пьют, слушают живую музыку...* («Тот самый день», с. 141).

В пьесе «Тот самый день» движение времени (советский — современный темпоральные срезы) обнаруживает сопровождающиеся противоборством аксиологические сдвиги: *Клуб, переделанный из бывшего ДК* (Там же, с. 156). *В клубе играет музыка. Много нарядных людей <...> Над сценой развевается радужный флаг* (Там же, с. 159). Собравшиеся отмечают заключение однополного брака. *...в клуб вваливается толпа православных активистов. <...> Активисты срывают радужный флаг со сцены. <...> Крики, маты, вопли...* (Там же, с. 167).

В центре внимания молодого автора не безликие маргиналы (ср.: *Некто он, некто она* — «За линией», с. 189–220), а люди, занятые делом на своем рабочем месте: *Славин офис* («Сомнамбулизм», с. 207); *Кабинет Гены. У окна компьютер с большим монитором* («Хор Харона», с. 104); *Утро. Настенька забегают в репетиционный зал оперного театра. Кто-то из хора оборачивается. Навстречу ей идет К о с т я* (Там же, с. 83).

В ремарках формируется сверхтекстовая лексическая парадигма, члены которой связаны общим смыслом ‘жилое помещение и его части’: *дом, квартира, комната, большая комната, зал, гостиная, кухня, прихожая, ванная комната, балкон*. Концептуализируется семантика личностной принадлежности: *дом Василия; квартира Анны Аркадьевны; квартира Жанны; квартира Настеньки и Аннушки; своя квартира; Мария сидит в своей комнате*; и др. Детали обстановочного контекста создают представление об имущественном неравенстве: *Жанна с Виталием проходят в большую комнату. Здесь все, как в журнале «Дизайн и интерьер». Какие-то вазы, статуэтки, мягкие пуфы, журнальный столик с изогнутыми ножками, окна во всю стену, полочки, шкура медведя на полу и т. д.* («Жанна», с. 240). Точка зрения автора — носителя антигламурной эстетики, поборника социальной справедливости — прослеживается в границах дистантного противопоставления. Ср.: *Маленькая квартира. Такие называют еще*

малосемейками. На диване, закутавшись в старую кофту и поджав под себя ноги, сидит худенькая с небольшим животом Катя. Она смотрит телевизор. Время от времени всхлипывает. Кажется, еще совсем недавно она рыдала («Жанна», с. 235). Не утративший актуальности советизм *малосемейка* [Мокиенко, Никитина, с. 324] сегодня ассоциируется с бедностью, бытовой неустроенностью, а слезы обездоленной Кати вызывают сопереживание читателя и зрителя. Указатели пространства и времени органически связаны с изображением внутреннего мира персонажа. В функции ключевых драматургом используются лексемы, образующие вертикальный ряд «дом, жилище». Ключевые единицы спроецированы на сквозную тему семьи.

Речевой быт семьи и аксиологическая природа эгоцентризма

Ярослава Пулинович достоверно воспроизводит межличностное внутрисемейное коммуникативное взаимодействие, многогранное содержание которого способствует формированию личности, детерминирует персональный аксиологический выбор. Монолог шестнадцатилетней Наташи (пьеса «Победила я») насыщен эмоциями гордости, благодарности. Дочь любит и уважает родителей: *У меня у родителей интересная профессия, мне всегда нравится говорить, кем они работают — мама — психолог в одной компании, а папа в институте английский преподает* (Там же, с. 26).

Впечатляющие успехи Наташи — заслуга матери:

Меня мама с детства кружками загружала, сначала танцы, потом плавание, потом музыкалка, теперь вот телевиденье. Вот смотри, мне сейчас шестнадцать, а у меня уже — диплом об окончании школы искусств по классу танцев — раз, юношеский разряд по плаванию — два, первое место по городу и второе по области тоже по плаванию — три, потом еще дипломов куча, еще вот музыкалку по классу вокала заканчиваю, ну, и телестудия, я на ней подростковую передачу еще с одним мальчиком веду (Там же, с. 21–22).

Открытость, доверительность межличностного взаимодействия способствуют эмоциональной разрядке: *Дома рассказала обо всем маме* (Там же, с. 23); *...я у нее спросила — мам, а как обратить на себя внимание парня?.. Мама аж засветилась вся, говорит — рассказывай. Я ей рассказала про Сашу* (Там же, с. 32). Мама-психолог адресует дочери профессионально взвешенные установки, обеспечивающие стратегически заданный поиск общего языка. Рекомендации, нацеленные на коммуникативный успех, оказываются эффективными: *Мы с ним (Сашей) <...> разговаривали обо всем — о нашей передаче, о музыке, потом перешли на английский. Оказывается, он его тоже хорошо знал...* (Там же, с. 33)

Сложившаяся в семье ролевая иерархия (мама и папа — наставники, дочь — способная ученица, с благодарностью принимающая советы и рекомендации) мотивирует укоренение в языковом сознании Наташи формул совместности: *мы с мамой; мы с мамой и папой*. Родители инициируют кооперативные полилоги,

поддерживают и развивают появившееся у дочери осознание собственной значительности:

...Анастасия Павловна, мой преподаватель по вокалу, даже порадовалась за меня — говорит, может, скоро тебя, Наташа, по телевизору будем смотреть, звездой станешь. Я на самом деле никогда не хотела быть звездой, просто мне нравится выступать на концертах, нравится участвовать в соревнованиях, потому что это как доказательство, что ты не просто девочка, не обычный человек, а что ты что-то можешь, ты что-то умеешь, чего другие не умеют. И мама всегда после концертов торт покупает или пирог печет. Мы тогда всей семьей садимся, <...> и никто телевизор даже не включает, все обсуждают мой концерт или соревнования. Папа всегда все снимает на камеру, и мы потом мое выступление пересматриваем, и каждый высказывает свое мнение («Победила я», с. 26).

Карьера, успех становятся главными жизненными ориентирами: *...пришла мама, мы... долго говорили о передаче, о планах на жизнь, о том, что это огромный шанс для меня и я вполне могу уже сейчас начать делать карьеру...* (Там же, с. 32). Первое сильное чувство к звукооператору Саше Сергееву омрачено тем, что он пожалел и приютил другую Наташу — соседку-наркоманку, которую неоднократно *выгоняла из дому* мать, а когда после длительного затишья *выгнала* в очередной раз, — стало понятно, что и Саша *ее тоже выгнал*. Эгоцентризм, воспитанный родителями, убивает способность шестнадцатилетней Наташи к жалости, сопереживанию, пониманию заблуждений и страданий сверстницы, которую драматург не случайно наделил тем же именем. Для главной героини, воспринимающей жизнь как конкурс, только «я-для-себя-я», а остальные — «другие для меня» [Бахтин, с. 113]. Цепочка хода мысли: Саша *выгнал* другую Наташу, значит, теперь он мой, *значит, победила я...* («Победила я», с. 35). Упоевание победой, восторг и ликование купирует финальная символическая ремарка (Те м н о т а) — авторский нравственный приговор: злорадство, черствость, бездушные закрывают дорогу к обретению личного счастья и одновременно прогнозируют страдания любящих родителей, воспитавших дочь, ценностные устремления которой их усилиями направлены на достижение успеха и победы.

Формирование женского лингвокультурного типажа, которое сопровождается трансформацией персонализма в патологический эгоцентризм, прослеживается в пьесе «Хор Харона». Пролог в компрессированной форме передает драматическую историю семьи:

Она рано потеряла мать. Воспитывала старшая сестра — Аннушка. Потому, наверное, и детей своих не родила: всегда была главная забота — сестренка, Настя. Аннушка очень боялась, что Настя будет чувствовать себя сиротой, а потому и игрушки, и одежда, и телефон у нее всегда были самые лучшие. И внимания — сколько хочешь. <...> Аннушка, а за ней и все остальные по какой-то молчаливой договоренности теклись о ней ежеминутно. Да и было о чем печься — девочка росла на редкость одаренная. Красивая, с ясными глазами, с чистым сильным голосом — прелесть, а не ребенок. Ее даже звали все не Настя или Анастасия, а Настенька, по-семейному. Девочка выросла, а имя так и осталось, приросло — Настенька, любимица... («Хор Харона», с. 82).

В семье не вспоминают о *сбежавшем папаше* («Хор Харона», с. 95). *Настеньке* (далее также Н.) 25 лет, *Аннушке* (далее также А.) — 36. Обе хористки, окончившие консерваторию. Аннушка относится к младшей сестре как к неразумному ребенку: следит за гигиеной (*А ты зубы почистила?*), контролирует распорядок дня (*Ты на репу опоздаешь*). Чтобы не травмировать сестру, А. берет с мужа слово держать в секрете известие о надвигающейся слепоте: *Генушка, я слепну <...> Ты только Настеньке не говори* (Там же, с. 95–96).

Настенька переживает глубокий внутренний кризис. Звездный час оказался единственным счастливым событием в ее жизни, внушившим дерзкую мечту о славе певицы. Мечта не сбылась, и в этом девушка винит хормейстера Костю, с которым у нее был мимолетный роман. Агрессивность становится приметой ее речевого поведения:

Н. Ты объявил, что я победила. Я вышла на сцену. Ты меня обнял, потом взял за руку и сказал: «Ох, и большая же артистка из тебя вырастет!» <...>

К о с т я. Ну я же не предполагал, что будет такая мутация...

Н. Мутация!? Давай, вали все на нее! Ты обещал мне это! Ты обещал мне, что я стану большой артисткой! Где это все? Где?! Какого хрена я загниваю здесь, в хоре? Какого хрена ты обещал мне это, и не выполнил? (Там же, с. 102)

Родные, опасаясь нанести Н. моральный вред, не затрагивают тему безвозвратной утраты ею вокальных данных. Она же не в силах осознать и принять горькую правду. Инициированное старшими членами семьи табуирование болезненной темы имеет необратимые психологические последствия. Чтобы стать солисткой, Н. готова на подлость, ложь, шантаж, предательство и даже убийство. А., которую с Костей и его женой Леной связывает многолетняя дружба, пытается деликатно остановить сестру, внушить ей мысль о моральном долге, задеть тонкие струны души. Уговоры, увещевания, призывы к гендерной солидарности, апелляция к общей памяти — все это не находит сердечного отклика, а, напротив, встречает резкий отпор. Лишенная сострадания, чувства стыда и благодарности, Н. завидует даже родной сестре. Безжалостно обрушивая на нее поток отрицательных эмоций, она отстаивает личное право на аксиологический выбор, лишенный нравственных оснований. Естественный для А. другоцентризм наталкивается на глухое равнодушие:

А. Я не хотела тебе говорить, чтобы не расстраивать. Ленка беременна вторым. И этот второй будет двойней. По факту у Кости через три месяца на руках окажется трое детей. Это бесповоротно, все. Подумай о Ленке, она-то здесь при чем?

Н. А я здесь при чем? <...>

А. <...> Просто подумай о Ленке. Вспомни, как она преподавала тебе фоно, вспомни, как тряслась над тобой, вспомни, как приезжала в больницу, когда ты слегла с пневмонией. <...>

Н. При чем здесь ты, скажи? Или ты считаешь, что если тебе повезло с мужем, и вы с ним срослись в пару домашних тапочек, господь избрал тебя для того, чтобы проповедовать неверным?

А. Я ничего не считаю, я считаю только одно, что нужно думать о других... (Там же, с. 87)

Кроткая Аннушка пытается переключить эмоциональные реакции сестры на бытовые житейские радости. Предложение встречает категорическое возмущение, за которым скрыты горькая ирония, циничные обвинения родных в собственной несостоятельности, изоляционизм. Реплика-реакция выступает как емкая метафорическая трансформация развернутой инициальной реплики:

А. Наська! Мы тут шли с Генкой мимо мебели на Энгельса, написано «распродажа». Зашли. Божечки, там такие спаленки чудесные продаются недорого. Это просто прелесть что такое! Я говорю Генке: давай Настеньке в комнату такую новенькую купим, он говорит: давай. Ну вот, мы решили тебе на день рожденья подарить. Пойдем, вместе выберем?

Н. Лучше бы вы мне жизнь на распродаже выбрали. Новенькую, прелесть какую! («Хор Харона», с. 87)

Н. одержима навязчивой идеей: выбиться из хора, стать солисткой, быть особенной, не такой, как все. Она не может принять очевидного: голос не вернешь даже с помощью хормейстера и режиссера. Причиняя боль близким, она не испытывает облегчения. Ей хочется, чтобы страдали все, и в первую очередь А., в которой она не желает видеть мать. Н. глуха к словам, полным любви и жалости. Она не нуждается в доверительном общении и сочувствии:

Н. Что? Что? Что!!? Отстань от меня, слышишь? Отстаньте от меня все!

А. Ты из-за Кости, да? Из-за него? Что там у вас опять случилось? <...>

Н. Если бы мама была жива, такого бы не было...

А. Ну нет у нас с тобой больше мамы, Настенька. Я теперь твоя мама. Я тебя понимаю. Я тебя жалею. Что с тобой? Может, домой тебя отпросим? <...>

Н. Не хочу, не хочу, не хочу...

А. Как репетиция?

Н. Откуда я знаю? Орет. Просит включить мозги. Меня вообще как будто нет. Я — никто. Никто. Я — хор. Я — одна из! Про меня только во множественном числе! (Там же, с. 97)

Высказывания-самооценки свидетельствуют об утрате собственного я. Злоба ослепляет всеобщую *любимицу*: Н. соблазняет Гену, цинично рассказывает об этом А. и, не испытывая ни стыда, ни раскаяния, доводит старшую сестру до самоубийства.

Превратившись в монстра, Н. разрушает мир семьи, который бережно создавала и хранила старшая сестра, добровольно взявшая на себя роль любящей матери. Перестало существовать нежное и ласковое имя *Настенька*. Это имя не может носить убийца. Включенные в состав акротезы характеризующие предикаты диагностируют необратимый кризис возрастной, гендерной, профессиональной идентичности:

К о с т я. Как тебя по паспорту? Анастасия Игоревна? У вас же с Аннушкой одно было отчество? Так вот, Анастасия Игоревна, никакая ты не Настенька, никакая ты не девочка, не деточка, никакой ты уже не вундеркинд, ты — взрослая, истеричная

баба, которая убила мою лучшую подругу, и я с тобой не хочу иметь никаких дел («Хор Харона», с. 123)

Символический финал пьесы не оставляет сомнений в справедливости возмездия:

Пустая сцена театра. На сцену выходит Настенька. <...> Хор, ухмыляясь, окружает Настеньку и поет, все уже и уже смыкая круг. Настенька начинает было петь свою песню, пытаясь изо всех сил перекрыть хор, но у нее ничего не выходит и голос ее тонет в его отголосках. И вот хор смыкается вокруг Настеньки, и она становится невидимой и неслышимой частичкой Хора (Там же, с. 125).

Художественная интерпретация аксиологической природы эгоцентризма (пьесы «Наташина мечта», «Хор Харона») вскрывает травмирующие последствия раннего успеха, получившего общественный резонанс (ср., например, составляющие культурный фон телевизионные проекты «Ты супер», «Лучше всех», «Синяя птица» и др.). Находящая не только прямую, но и молчаливую поддержку старших членов семьи «воображенная реальность» [Гаспаров, с. 25] личной непревзойденности формирует гипертрофированную страсть к победам и одновременно вытесняет другоцентризм, выхолащивает нравственную основу аксиологических предпочтений и персонального ценностного выбора.

Мать и дочь: концептуализация лингвокультурных типажей

Мир семьи в пьесах Пулинович включен в узнаваемые обыденные ситуации, а жизнь персонажей и, соответственно, их речевые партии предстают «как некий текст, состоящий из поступков и действий, продиктованных житейской необходимостью, но к ним не сводимый» [Эпштейн, с. 710]. Психологической точностью отличаются два лингвокультурных типажа — «обобщенных образа представителей» неполной семьи как малой социальной общности [см.: Карасик, с. 6]: мать, вынужденная самостоятельно содержать и воспитывать ребенка, и взрослая любящая дочь.

Специальные исследования речевого существования текущего времени обнаруживают изменение «гендерных стереотипов, отражающих социальные нормы распределения ролей в семье» [Иссерс, с. 202]. В неполной семье традиционные ролевые обязанности отца возлагаются на мать. При этом «в массовом сознании существует представление об априорной вине отцов и их ответственности за разрушение семьи» [Там же, с. 204]. Пулинович достоверно отражает эмоционально-психологические следствия перестройки ролевых гендерных стереотипов.

У брошенной жены с годами не утихают чувства униженности, несправедливости, горькой обиды по отношению к мужу, который оставил семью. От дочери она требует не только благодарности, сочувствия, но и беспрекословного подчинения. Накопившиеся отрицательные эмоции интуитивно переносятся на дочь, которая становится невольной виновницей неудавшейся

личной жизни матери. Регулярные жалобы-упреки, адресованные взрослой дочери, поддерживают «принципиально рутинный характер общения» [Карасик, с. 10], например: *Ты крест мой, ты поняла? Я тебя двадцать девять лет тащу!* («Как я стал», с. 46). Подобные реплики-пластинки становятся привычным речевым фоном и, как правило, не сопровождаются эмоциональными взрывами со стороны адресата.

Сопоставление двух лингвокультурных типажей приобретает концептуальную значимость в пьесе «Тот самый день». Речевая партия дочери отражает постепенное накопление энергии протеста. Психологически мотивировано сопротивление Марии, позволившей себе выразить наболевшее в присутствии гостей (две матери, сговорившись, решили познакомить Марию и Алешу, сорокалетнего программиста, надеясь на перспективу брачного союза):

А л е ш а. Кстати, а вы знаете, что в Японии родился козленок, выращенный в искусственной матке?

М а р и я. Я очень рада за этого козленка. Потому что эта искусственная матка не помешает ему вырасти настоящим козлом. Таким козлом, каким он сам захочет быть. Не будет каждый божий день талдычить одно и то же, одно и то же: «Я на тебя всю жизнь положила, я тебя выносила, я тебя вырастила, и теперь не смей, не смей быть собой, не смей жить своей жизнью, потому что я, я, я, ты слышишь, я носила тебя девять месяцев под сердцем, и ты мне должен, должен, ты мне обязан, потому что я твоя мать, и ты никого не имеешь права любить, кроме меня».

Пауза.

М а т ь. Маша, что ты опять такое говоришь? Как ты можешь? Я всю жизнь тебе посвятила, а ты говоришь такое...

М а р и я. А я тебя просила посвящать мне жизнь?

М а т ь. Я никогда не думала, что ты вырастешь такой жестокой! Когда твой отец нас бросил, ты сама знаешь — чего мне это стоило — вырастить тебя, поднять на ноги! Да я света белого не видела, ни дня без продыху, а ты сейчас говоришь такое! Ну иди к своим козлам, если тебе так хочется, если мать тебе до лампочки!

М а т ь плачет («Тот самый день», с. 137–138).

Реплику Алеша, инициирующую «разговор ни о чем», позволяющую сгладить неловкость, Мария намеренно трансформирует в метафорическое суждение. Прозрачная смысловая двуплановость зооморфизмов *козленок*, *козел* в контексте сцены «сватовства» сближает представленные в развитии мужской и женский лингвокультурные типажи образованных людей зрелого возраста, не сумевших обрести самостоятельность. Автоматически воспроизводятся жалобы-упреки, которые и Мария, и Алеша слышат с раннего детства. Автоматизм реализации отмеченного комплексного речевого жанра прослеживается и в репликах-реакциях матери, чьи жизненные усилия были сконцентрированы на целенаправленной реализации жесткой модели воспитания. Привычно управляет поведением сына т е т я Л и д а, подруга матери. Зеркальность внутрисемейных отношений служит подтверждением устойчивости сложившихся в неполной семье речевых

практик, закрепляющих ролевые права матери и ролевые обязанности дочери / сына.

Драматург выстраивает лингвокультурный типаж оставшейся без мужской поддержки матери «как диагноз» [Карасик, с. 207]. Не случайно мать Марии лишена имени собственного. Типичные аномалии: догматизм, императивность речевого поведения, патологическое восприятие материнского долга как бремени, упрямое нежелание видеть в дочери самостоятельную личность, склонность к рутинному субъектно-объектному принципу организации межличностного взаимодействия.

Мать отказывает Марии (искусствоведу) даже в праве на собственные эстетические предпочтения:

М а р и я сидит в своей комнате и смотрит кино. Звук приглушен.

В комнату заходит М а т ь.

М а т ь. ...*Что это ты такое смотришь?* (Всматривается в экран) *Маша, как можно? Разве ты у меня падшая женщина?*

М а р и я. *Это Гринуэй, мама.*

М а т ь подозрительно косится на экран.

М а т ь. *Выключи эту гадость...*

М а р и я. *Это классика, мама!*

М а т ь. *Выключи эту гадкую классику!*

М а р и я. *Можно мне хотя бы в своей комнате делать то, что я хочу?*

<...> *Мама, я просто смотрю фильм.*

М а т ь. *Но такие фильмы смотрят только падшие женщины!..*

М а р и я. *Откуда ты знаешь, какие фильмы смотрят падшие женщины?*

М а т ь. *Я не знаю, что смотрят падшие женщины, но приличные женщины таких фильмов не смотрят.*

М а р и я. *Это искусство, мама!*

М а т ь. *Это не искусство, это порнография!*

М а р и я. *Откуда ты знаешь? <...> Ты что — искусствовед?*

М а т ь. *Я не искусствовед, но...*

М а р и я. *А я — искусствовед. И я тебе говорю — это не порнография. <...> Это искусство.*

М а т ь. *Это? Это не искусство...*

М а р и я. *Ой, всё!*

М а р и я выключает телевизор («Тот самый день», с. 127–128).

Речевую партию матери наполняют нравоучительные предписания, запреты, оскорбительные намеки-«обзывания» [см.: Жельвис, с. 86]. Внутрисемейное конфликтное общение становится «статусно-ориентированным» [Дементьев, с. 237]. Спор по пустякам не перерастает в скандал, но и не допускает сдвигов в сложившейся ролевой иерархии.

Сконструированный сценарий «сватовства» в непринужденной домашней обстановке побуждает мать вербализовать запреты и наставления, которые, по ее твердому убеждению, приведут к искомому результату: *Только не вздумай*

проговориться, что не умеешь готовить! Запомни, вот эти салаты приготовила ты! <...> И не говори при тете Лиде слово «постулаты»! Она подумает, что это что-то нехорошее («Тот самый день», с. 133). Гендерно значимые обобщения, отражают упрямство консервативных стереотипов: *Красавица моя! Главное, запомни две вещи: не показывай, что ты умная и не будь душой!* (Там же, с. 139).

Интеллектуальные достижения дочери мать воспринимает как собственные заслуги: *А моя Машенька играет на пианино, а еще она знает два языка. Английский и французский* (Там же, с. 137). В то же время мать не склонна признавать свои ошибки, не способна критически оценить результаты запретоκραтизма и сознательного манипулирования чувствами дочери, которая в свои 37 лет всё видит и всё понимает:

М а р и я. В мои шестнадцать ты узнала, что Паша провожает меня до дома, и добилась его отчисления из школы за прогулы.... В двадцать появился Витя. Я до сих пор удивляюсь, как я с ним вообще умудрилась познакомиться, потому что, если ты помнишь, ходить на дискотеки и студенческие праздники ты мне запрещала <...>. Витя даже был готов жениться, но ты трюндела, что мне нужно учиться, а не забивать голову глупостями <...> Восемь лет назад у меня появился Валера. <...> Ты устраивала мне истерики каждый раз, как только я собиралась на свидание. А если я все-таки уходила, у тебя случался сердечный приступ! <...> А теперь ты меня спрашиваешь — почему я не замужем и у меня нет детей? Лучше себя спроси (Там же, с. 130).

В сцене «сватовства» проявляется присущее Марии чувство собственного достоинства. Ее вызывающее поведение, иронические реплики — выражение решительного протеста. Она делает все, чтобы *тетя Лида* и *хороший парень Алеша* встали из-за стола и ушли. В душе мать понимает реакцию Марии:

М а т ь. Зачем ты это устроила?

М а р и я. Потому что всё это ужасно... Ужасно, понимаешь? Я себя каким-то животным на случке ощущала (Там же, с. 138).

Взаимные упреки, препирательства, «доставания» не разрушают органической родственной связи. Проявления близости, «межличностных отношений в прямой форме» [Дементьев, с. 218] обнаруживаются в собственно фатических диалогах [см.: Винокур, с. 139–140], которые, в частности, включают аксиологически маркированные зооморфизмы. Осознаваемое лишь участниками общения эмоционально-экспрессивное содержание зооморфизма поддерживает сокровенный, душевный характер речевого взаимодействия, охваченного живым чувством:

М а т ь. Мартышка моя любимая. Помнишь, я тебя в детстве мартышкой называла?

М а р и я. Конечно, помню... А еще макакой с красной какой.

Обе смеются. *М а т ь* прижимает Марию к себе, *М а р и я* гладит мать по голове («Тот самый день», с. 138).

Кульминационный момент — принятое под давлением матери решение зачать ребенка: *Ну рожу я тебе ребенка, не переживай. Только не плачь, пожалуйста* («Тот самый день», с. 139). Поставленная задача решается рационально:

М а т ь. Ой, Машка... Что-то я боюсь за тебя. А ты уверена, что у тебя именно сегодня?

М а р и я. Да. Тест показал, анализы подтвердили. Именно сегодня тот самый день, когда я могу забеременеть... (Там же)

Тот самый день структурируется в тексте как «сюжет испытания», «на таких исключительных событиях и положениях, каких нет в типической, нормативной, обычной биографии человека» [Бахтин, с. 192]. Чужая обстановка, чужая речь, чужие люди — от *депутата* до *гонимых* — усиливают ощущение собственной инородности и трезвое осознание провала поставленной задачи. Стимулирует исповедальность явление *ангела*:

М а р и я. Вот стою я перед тобой как на духу, простая русская баба с высшим образованием и ученой степенью и не понимаю — а куда рожать? В какой мир? В мир, где все с ног на голову? Где каждый день нужно притворяться, быть удобным — царю, президенту, богу? Ангел, я все про них поняла... («Тот самый день», с. 178)

Голос Марии сливается с голосом автора: героиня не выдержала испытания дня, но в несправедливом маскулинном мире выдержит грядущие жизненные испытания. Она унаследовала сформировавшиеся в суровых социокультурных обстоятельствах характерологические черты русской женщины. Органическими в этой связи являются переходы от *я*-высказываний к *мы*-конструкциям, включающим обобщенные гендерные оценки и самооценки. Эскизные зарисовки мужских типажей усиливают оппозицию «мужчины — женщины». Если дух — это «совокупность всех смысловых значимостей, направленностей жизни, актов исхождения из себя без отвлечения от я» [Бахтин, с. 97–98], то носителем базовых духовных ценностей остается русская женщина:

М а р и я. <...> Я просто счастливая, ангел! У меня сегодня тот самый день! И он накрылся медным тазом! Меня теперь мама убьет! Ну и пусть убивает, мне все равно! Как грустно жить на этой северной земле, ангел! Мужики здесь пьют, а бабы не рожают. А если и не пьют, то занимают важные государственные посты, а если не занимают, то стремятся, и много говорят о политике, заводят себе силиконовых дур, а как же мы, ангел, как же мы? Мы же все умеем сами — и денег заработать, и ребенка на ноги поднять, и родителям достойную старость обеспечить! Мы сами себе врачи, сами себе учителя, сами себе философы, если надо, мы горы свернем, нам Эверест нипочем, мы бутылку водки можем запросто без закуси, а в шесть утра уже на ногах — дела, работа, ребенка в садик отвести.... Только от кого рожать, ангел? От кого рожать? И главное, куда? В какой мир, ангел? В какой такой мир? («Тот самый день», с. 179)

Характер Марии представлен драматургом в развитии: от безоговорочного подчинения воли матери к противостоянию и далее — через

испытания — к обретению собственного лица и личной свободы. С точки зрения автора, безальтернативность личностного выбора между морально-психологическим пленом и независимостью обусловлена объективными социальными обстоятельствами. Об этом свидетельствует финал пьесы:

А л е ш а. *А я от мамы решил сбежать.*

М а р и я. *Давно пора.*

А л е ш а. *Ты со мной?*

М а р и я. *А что, неплохая идея. Я бы сказала, своевременная.*

А л е ш а (протягивает руку Марии). *Так ты со мной?*

М а р и я (протягивает руку Алексею). *Пожалуй.*

А л е ш а. *Побежали?*

М а р и я. *А побежали!*

Мария и Алексей берутся за руки и убегают.

Звучит песня Ю. Энтина и М. Минкова «Дорогою добра» («Тот самый день», с. 183).

37-летняя Мария и 40-летний Алеша прощаются с затянувшимся детством. Решительно отрываясь от крепкой материнской руки, они выбирают дорогу свободы.

Заключение

Разрабатывая тему семьи, Ярослав Пулинович реалистически репродуцирует речевой быт, включенный в социокультурный контекст текущего времени. Архитектоника диалогов позволяет составить представление о стратегиях и тактиках внутрисемейного межличностного общения — среды, в которой ярко проявляется специфика лингвокультурных женских типажей. Находящиеся в речевом обороте старших членов семьи коммуникативные тактики поощрения амбициозных устремлений девочек-подростков к успехам и победам способствуют ломке традиционных гендерных стереотипов, формированию нравственно ущербного эгоцентрического типа личности, сконцентрированной на идее собственного превосходства. Авторская аксиологическая диагностика сопровождает речевое портретирование лингвокультурного типажа матери, самостоятельно воспитывающей дочь с опорой на догматически тиражируемые образцы должного и позволительного, воспринимающей собственное предназначение как бремя, которое в конечном итоге ложится на плечи дочери. Лингвокультурный типаж образованной молодой женщины, личная биография которой выстраивается по модели, сконструированной матерью, отмечен способностью к совершению неординарного поступка-испытания, открывающего путь к независимости. Базовые ценности полной и неполной семьи — любовь, взаимопонимание, взаимоподдержка, а в определенных ситуациях виктальность, — не исключают, а предполагают свободу личности. В концепции драматурга осознание собственной свободы становится не только духовно-нравственным,

но и эстетическим личностным обретением, а русская женщина была и остается носителем национальных духовных ценностей.

Источники

Арабески : пьесы уральских авторов / ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2000.

Богаев О. А. Русская народная почта : 13 комедий / сост. В. Э. Исхаков. Екатеринбург : Журн. «Урал», 2012.

За линией : пьесы уральских авторов / ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург : Журн. «Урал», 2008.

Нулевой километр : пьесы молодых уральских драматургов / сост. Н. В. Коляда. Екатеринбург : Урал. изд-во, 2004.

Первый хлеб. Пьесы уральских авторов. Кн. 1. Екатеринбург ; Асбест, 2018.

Пулинович Я. Победила я : избранные пьесы. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017.

Сигарев В. Замочная скважина : пьесы / сост. Н. В. Колтышева. Екатеринбург : Журн. «Урал», 2011.

Исследования

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979.

Боймерс Б., Липовецкий М. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты новой драмы. М. : НЛО, 2012.

Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий: варианты речевого поведения. М. : Наука, 1993.

Гаспаров Б. М. Язык — разноречное единство: плюрализм речевого поведения как основа коммуникативного взаимодействия говорящих // Русский язык в многоречном социокультурном пространстве / отв. ред. Б. М. Гаспаров, Н. А. Купина. М. : Флинта ; Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. С. 14–41.

Дементьев В. В. Теория речевых жанров. М. : Знак, 2010.

Жельвис В. И. Жанр обзываний: тело как бранный инвентарь (немецко-русские языковые параллели) // Жанры речи. 2015. № 1. С. 85–92.

Иссерс О. С. Люди говорят... Дискурсивные практики нашего времени. Омск : Изд-во Ом. гос. ун-та, 2012.

Карасик В. И. Языковая кристаллизация смысла. М. : Гнозис, 2010.

Крысин Л. П. Современный русский язык. Социальная и функциональная дифференциация. М. : Языки славянской культуры, 2003.

Купина Н. Уральская школа современной драматургии: основы эстетической конвенции // *Slavia Orientalis*. 2016. Т. LXV. Nr. 3. С. 557–572.

Лингвистика и аксиология: этносемиотрия ценностных смыслов / ред. Л. Г. Викулова. М. : Тезаурус, 2011.

Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Толковый словарь языка Совдепии. СПб. : Фолио-Пресс, 1998.

Руднев П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. М. : НЛО, 2018.

Энттейн М. О будущем гуманитарных наук. М. : НЛО, 2004.

References

Bakhtin, M. M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)

Boimers, B., & Lipovetsky, M. (2012). *Performansy nasiliia: literaturnye i teatral'nye eksperimenty novoi dramy* [Performances of Violence: The Literary and Theatrical Experiments of New Drama]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian)

- Dementyev, V. V. (2010). *Teoriia rechevykh zhanrov* [The Theory of Speech Genres]. Moscow: Znaki. (In Russian)
- Epstein, M. (2004). *O budushchem humanitarnykh nauk* [On the Future of the Humanities]. Moscow: NLO. (In Russian)
- Gasparov, B. M. (2017). Iazyk — raznorechnoe edinstvo: pliuralizm rechevogo povedeniia kak osnova kommunikativnogo vzaimodeistviia govoriashchikh [Language as a Unity of Speech Varieties: Pluralism of Speech Behaviour as a Basis of Communicative Interaction between Speakers]. In B. M. Gasparov, & N. A. Kupina (Eds.), *Russkii iazyk v mnogorechnom sotsiokul'turnom prostranstve* [The Russian Language in the Multi-language Social and Cultural Environment] (pp. 14–41). Moscow: Flinta; Yekaterinburg: Ural University Press. (In Russian)
- Issers, O. S. (2012). *Liudi govoriat... Diskursivnye praktiki nashego vremeni* [People Are Talking... Modern Discourse Types]. Omsk State University Press. (In Russian)
- Karasik, V. I. (2010). *Iazykovaia kristallizatsiia smysla* [Linguistic Crystallisation of Meaning]. Moscow: Gnozis. (In Russian)
- Krysin, L. P. (2003). *Sovremennyi russkii iazyk. Sotsial'naia i funktsional'naia differentsiatsiia* [Modern Russian Language: Social and Functional Differentiation]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian)
- Kupina, N. (2016). Ural'skaia shkola sovremennoi dramaturgii: osnovy esteticheskoi konventsii [Ural School of Modern Dramatic Art: Foundations of Aesthetic Convention]. *Slavia Orientalis*, LXV, 3, 557–572. (In Russian)
- Mokienko, V. M., & Nikitina, T. G. (1998). *Tolkovyi slovar' iazyka Sovdepia* [Explanatory Dictionary of the Language of Sovdepia]. St Petersburg: Folio-Press. (In Russian)
- Rudnev, P. (2018). *Drama pamiati. Ocherki istorii rossiiskoi dramaturgii. 1950–2010-e* [The Drama of Memory: Essays on the History of Russian Dramaturgy, 1950–2010s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian)
- Vikulova, L. G. (Ed.). (2011). *Lingvistika i aksiologiya: etnosemiometriia tsennostnykh smyslov* [Linguistics and Axiology: Ethnosemiometry of Value Meanings]. Moscow: Tezaurus.
- Vinokur, T. G. (1993). *Govoriashchii i slushaiushchii: varianty rechevogo povedeniia* [The Speaker and the Listener: Variants of Speech Behaviour]. Moscow: Nauka. (In Russian)
- Zhelvis, V. I. (2015). Zhanr obzyvaniia: telo kak brannyi inventar' (nemetsko-russkie iazykovye paralleli) [Name Calling as a Communication Genre: German vs Russian Names of Human Body Parts as a Source of Derogatory Idioms]. *Zhannyi rechi*, 1, 85–92. (In Russian)

Купина Наталия Александровна

доктор филологических наук, профессор
кафедры русского языка, общего
языкознания и речевой коммуникации
Уральский федеральный университет
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
E-mail: natalia_kupina@mail.ru

Kupina, Natalia Aleksandrovna

Dr. Hab. (Philology), Professor
Department of the Russian Language,
General Linguistics and Verbal
Communication
Ural Federal University
51, Lenin Ave., 620000 Yekaterinburg, Russia
Email: natalia_kupina@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4154-7323
Scopus ID: 56604066600